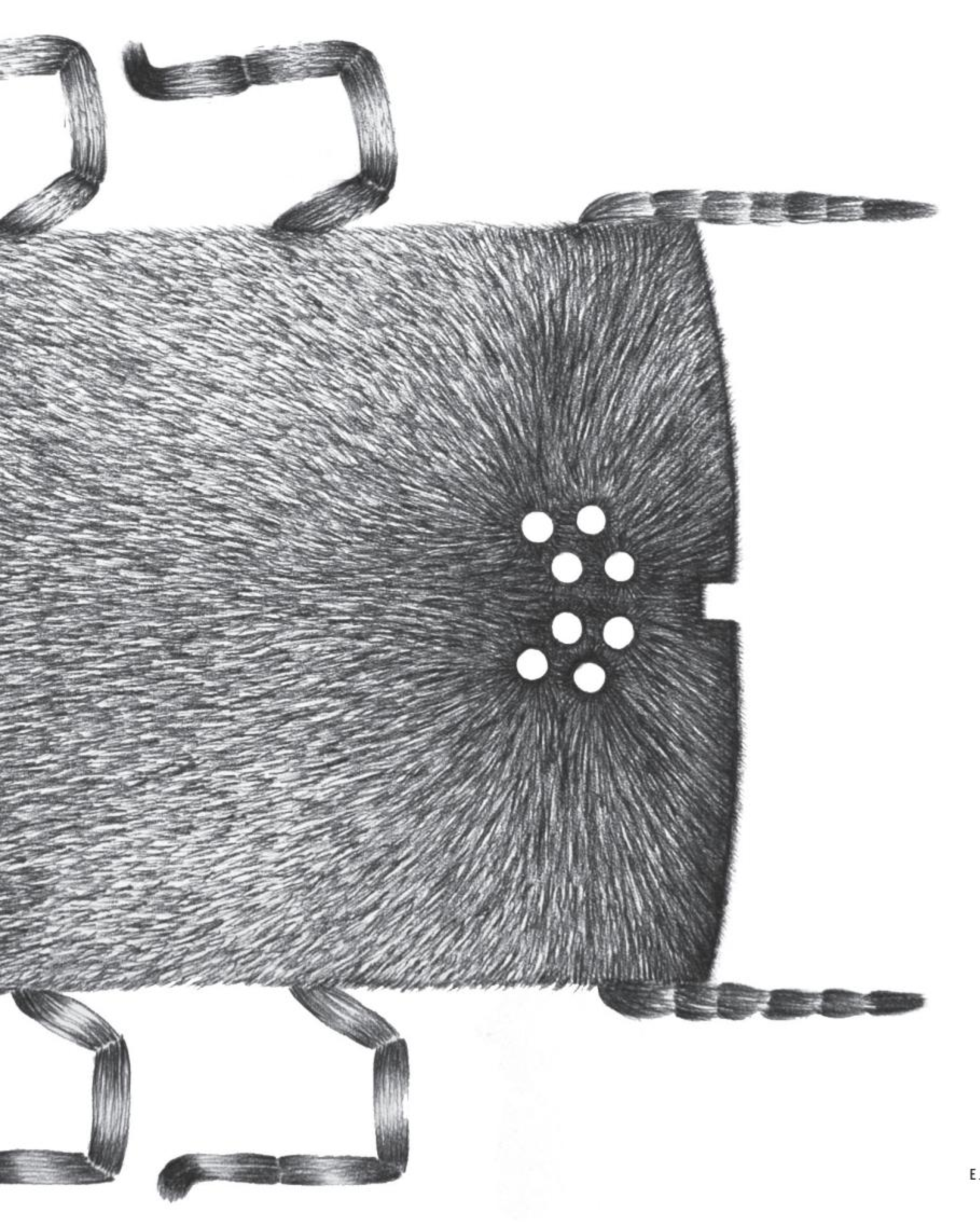
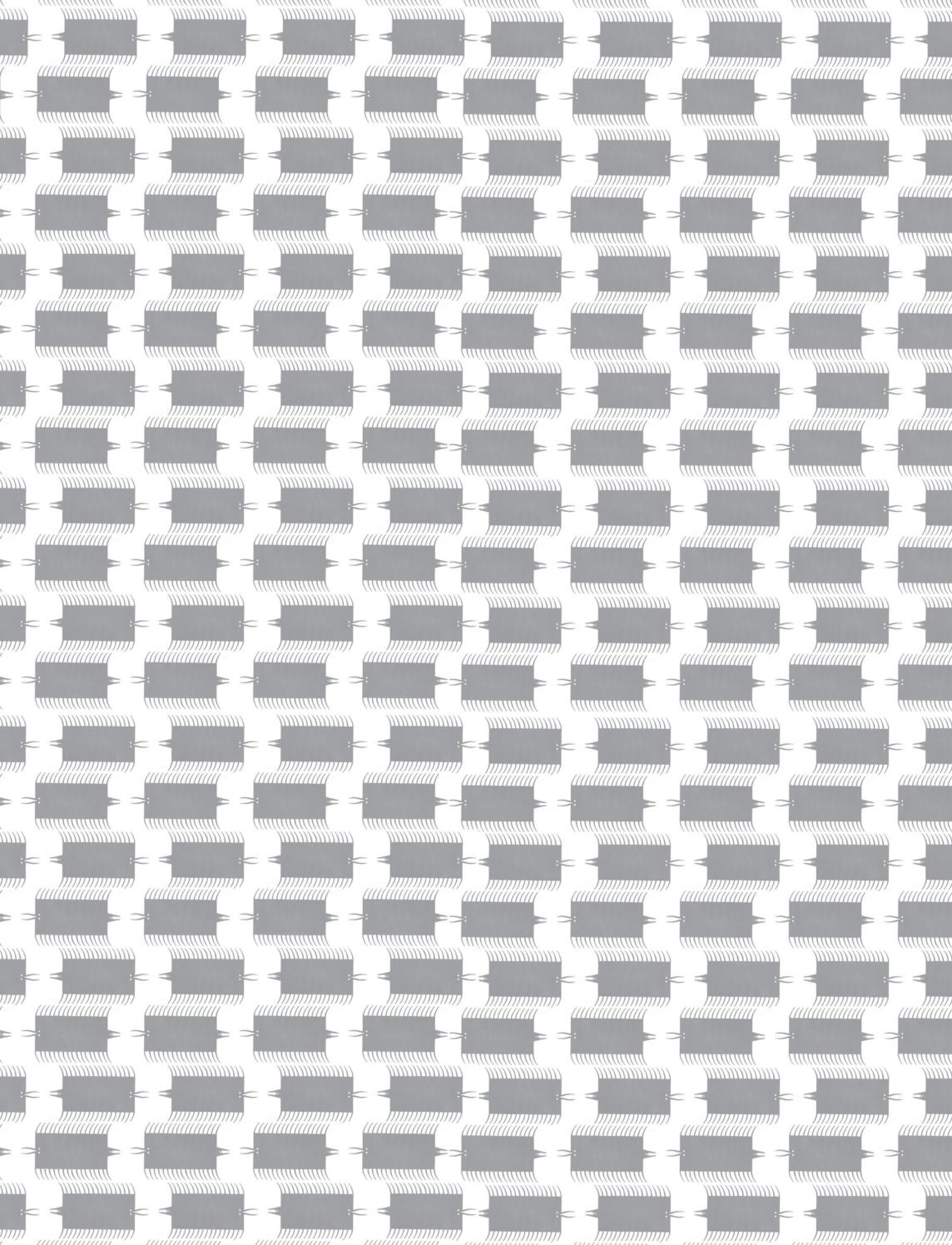
Pez Banana



EJEMPLAR GRATUITO
INVIERNO
2018/2019
#24



Pez Banana

DIRECTORIO

DIRECTOR EDITORIAL
Iván Ballesteros Rojo

DISEÑO
Leonel López

CONSEJO EDITORIAL
Salinger (†)
Alfonso López Corral
Bruno Montané
Mario Bellatin
Franco Félix
Óscar Benassini

VENTAS
Javier B. Esquer
662.225.8560

WWW.PEZBANANA.NET


@pezbanana1

pez.banana.5

pezbananamx

Registro SON 00183-05-14
Hermosillo, Sonora. Invierno 2018-2019

Pez Banana No. 24 es una publicación independiente. Las imágenes utilizadas tienen un fin didáctico y no lucrativo. Esta publicación es realizada por Editorial Tres Perros. El contenido de los textos es responsabilidad de sus autores. Se autoriza la reproducción y difusión por cualquier medio, haciendo referencia a la fuente. Tiraje 250 números.



EDITORIAL

Pez Banana se ha convertido en una publicación que ama esconderse. Como lo hizo nuestro santo patrono: J.D. Salinger. Aparecemos, de vez en vez, como las enredaderas, entre las ruinas. Precisamente de esto va el número que tiene en sus manos: sobre creadores que se alejan, que "aman esconderse", como la naturaleza heraclitiana misma.

Autores que buscan el ocultamiento como estrategia, la más radical de todas, para encontrar los elementos temerarios que compongan sus obras. Substancias que no podrían extraerse de otra fuente que no fuera el vacío.

No queremos pasar sin agradecer a todos aquellos lectores que siguen alimentando en nosotros las ganas de salir de la cueva. Somos el espinazo de un pez que sigue dando coletazos desde el fondo. Desde aquí queremos dedicar este número a un generoso amigo que siempre apoyó este proyecto, el gran Javier Ramírez Limón.

Acuda a su refugio favorito. A ese rincón apartado de todo. Abra este documento y ocúltese, por un momento, de la torpe inercia que sigue el mundo.

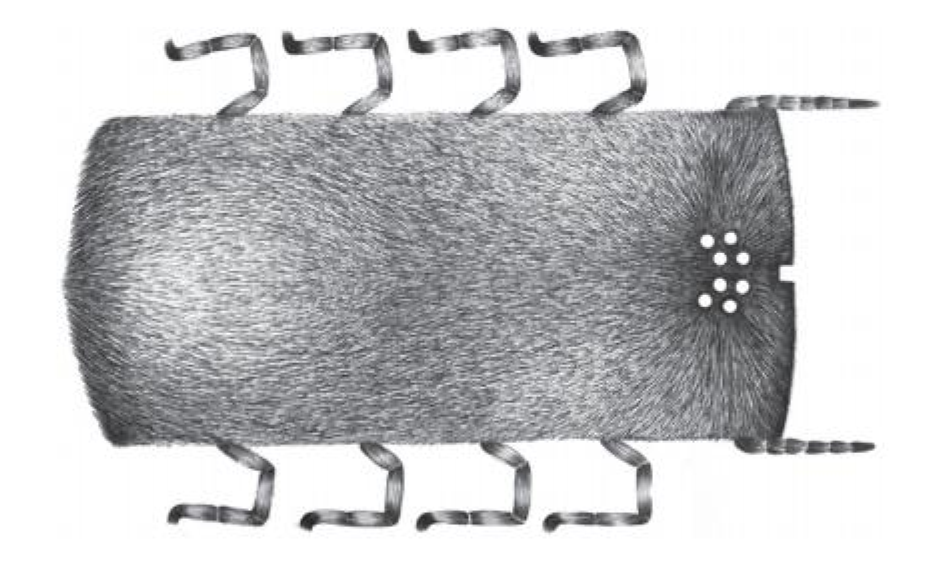


Ilustración de portada: Alejandra Avilés

Black Rebel Motorcycle Club,
o de la autenticidad como forma de rebelión

Por Carlos Véliz

Marlon Brando da vida al forajido Johnny Strabler, el inarticulado líder de una pandilla de motociclistas llamada The Black Rebels Motorcycle Club. Un buen día invaden el tranquilo poblado de Wrightsville, donde una joven lugareña le pregunta a Strabler: *Hey, Johnny, what are you rebelling against?* La respuesta de él es de antología: *Whaddaya got?*

45 años después del estreno de *The Wild One* (1953), el bajista Robert Levon Been y el guitarrista Peter Hayes forman en San Francisco, California, una banda originalmente llamada The Elements, pues según Hayes el grupo apelaba a lo elemental y primitivo de la música. Desempolvan sus viejos LPs de Johnny Cash y The Velvet Underground y reclutan al baterista Nick Jago. Ya con el nombre de Black Rebel Motorcycle Club lanzan su debut homónimo en el mítico año del 2001. Desde entonces la banda californiana demuestra un rechazo natural hacia los reflectores. Su disquera, Virgin, amenaza con abandonarlos pues no se apegan a la comercialización que se espera de ellos. Es el año en el que The Strokes editan su *Is This It* y el llamado *indie* comienza su dominio sobre la década que se avecina. Las intenciones de B.R.M.C. son claras: producir la mejor canción de rock que de manera genuina pueda hacer *click* en un individuo y no necesariamente en la industria radiofónica. Rechazan aparecer en la portada del *NME* y declaran que la fama es donde el rock 'n roll perdió su credibilidad tiempo atrás. Dar entrevistas donde afirmen que sus discos son geniales no está en sus agendas. Aun así producen temas como "Spread Your Love" y "Whatever Happened To My Rock 'N Roll (Punk Song)", que logran posicionarlos como una de las bandas más interesantes del revival rock.



Para su segundo disco, *Take Them On, On Your Own* (2003), ante la negativa de la banda de producir canciones que se apeguen a lo mostrado en los sencillos más exitosos de su debut, la disquera finalmente decide cortar su relación con ellos. B.R.M.C. se presenta como un grupo que no busca repetirse. Muestra de ello es *Howl* (2005), un álbum electroacústico donde sacan a relucir su lado más dylanesco y nos entregan "Ain't No Easy Way", una de las mejores canciones en su discografía.

Baby 81 (2007) pasa sin pena ni gloria y marca el final de Nick Jago en la batería, quien es sustituido por Leah Shapiro (ex The Raveonettes). En 2008, y a través de su propia disquera, Abstract Dragon, la banda toma un giro arriesgado con *The Effects of 333*, un disco totalmente instrumental que es despedazado por la crítica. Dos años después superan este traspié produciendo el mejor álbum de su carrera (y para mi gusto uno de los mejores de la década), el potente *Beat the Devil's Tattoo*.



En 2013 lanzan *Specter At The Feast*, un álbum marcado por el fallecimiento del padre de Robert Levon Been. Sin ser un disco tan bueno como su predecesor, en temas como "Fire Walker" y "Let The Day Begin" la banda se sigue mostrando bastante sólida.

A 20 años de su formación, B.R.M.C. lanzó este enero *Wrong Creatures*, su octavo disco de estudio. Fue producido por Nick Launay, quien ya anteriormente ha trabajado para artistas como Arcade Fire, Yeah Yeah Yeahs, Lou Reed y Nick Cave & The Bad Seeds. Y no hay mucho que añadir al respecto. El disco es de los mejores del año. "Spook", "King of Bones", "Ninth Configuration", "Little Thing Gone Wild" y "Carried From The Start" son lo que B.R.M.C. siempre ha sabido hacer mejor: rock 'n roll de batería, bajo y guitarra entregando todo de sí sin nada que salga sobrando, galopando como caballos salvajes. En "Echo" y "All Rise" se dan tiempo para una introspección melancólica y no salen nada mal parados. "Haunt" es un poema musical hermoso. "Question of Faith" es *badassery as its best*, como se lee en un comentario de YouTube. "Calling Them All Away" es un crescendo sensual rocanrolero y "Circus Bazooko" un viaje alucinógeno con una alta carga de tensión sexual circense.

Y esto es todo lo que hay. Ningún trazo de *rockstarismo* caduco, ningún plan maestro para llenar estadios alrededor del mundo. Sólo 12 canciones de rock crudo interpretadas por tres cabrones fanáticos de las chamarras de cuero, los skinny jeans y las botas desgastadas, cuya única pretensión es invitarte a que te involucres con la música en otro nivel, escuchando un álbum de principio a fin, a sabiendas de que este acto ancestral no es para todos.



« Y ESTO ES TODO LO QUE HAY. NINGÚN TRAZO DE *ROCKSTARISMO* CADUCO, NINGÚN PLAN MAESTRO PARA LLENAR ESTADIOS ALREDEDOR DEL MUNDO. SÓLO 12 CANCIONES DE ROCK CRUDO INTERPRETADAS POR TRES CABRONES FANÁTICOS DE LAS CHAMARRAS DE CUERO, LOS SKINNY JEANS Y LAS BOTAS DESGASTADAS...»

La naturaleza ama esconderse*

Por Alejandra Avilés

En Sonora se les dice coloquialmente "alacraneros" a los cuartos que se utilizan como almacén. En las casas de pueblo, estas habitaciones están al fondo del patio y se usan para guardar herramientas de trabajo, sacos de semillas, decoraciones de navidad y cobijas para el invierno.

Un alacranero puede ser también cualquier acumulación de bultos estáticos. La palabra se refiere directamente al alacrán y a los demás insectos que prefieren habitar en lo quieto. El nombre surge de saber que si mueves una caja será muy probable que encuentres una araña patona; un matavenados o algún huevo de viudanegra[1]. Es precisamente esta corazonada la que le dá el nombre a los alacraneros.

El alacranero no está en el monte. El alacranero está siempre dentro de los espacios construidos por el hombre. Esto se puede relacionar con Sou Fujimoto y la metáfora de la cueva y el nido[2] como dos principios arquitectónicos presentes en la naturaleza. Fujimoto comenta que la cueva es una forma ya existente y que puede cumplir las funciones de habitar un espacio; sin embargo requiere la adaptación a la forma por parte de quien la habita; mientras que el nido es el principio de construcción por excelencia, no requiere adaptación pues es creado en base a las necesidades específicas de quien lo habita. Entonces podemos decir que el espacio entre la caja y la pared del alacranero es una cueva creada por los objetos acumulados del hombre, ya que puede cumplir las necesidades de habitar del insecto que sabe adaptarse. Siguiendo la metáfora de Fujimoto: el alacranero *es la cueva dentro del nido*.

En *El elogio de la sombra* (1933), Tanizaki (1886-1965) nos lleva por los refinamientos de la iluminación precaria y la importancia que tiene, para la arquitectura tradicional japonesa, los matices en la sombra. Tanizaki critica la obsesión de occidente por lo pulcro y se refiere al nivel de elegancia que hay en las superficies sucias. Describe cómo el color oscuro de la laca, con la que se pintan las vasijas, provoca que comer sopa sea una experiencia placentera: lo oscuro mantiene el misterio entre el contenedor y el contenido.

*

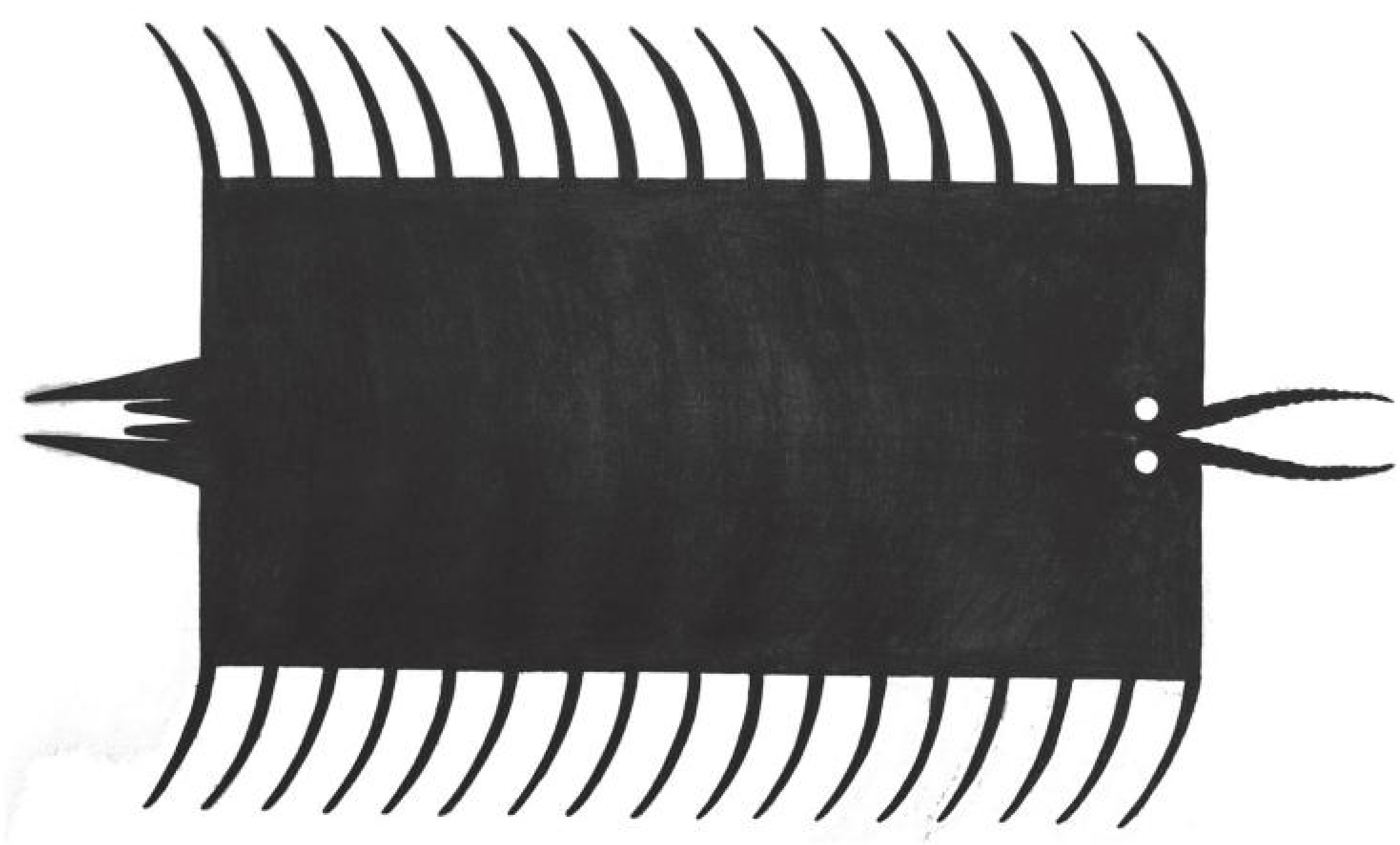
Aunque es verdad que en Sonora los rayos caen recios, ahora me doy cuenta que todo lo que se hace para evadir el sol raya en la manía. Durante el verano las calles están vacías. En esta estación se deja la casa solo si es estrictamente necesario. Las personas hacen sus gestiones por la mañana y esperan que caiga la tarde para salir a pasear. Cuando la gente se encierra en sus casas no es por un acto de amor a la oscuridad, sino una acción de repulsión a la luz extrema, casi cegadora, de esta región expuesta.

Recuerdo con frecuencia cuando ayudaba a mi Mamá a polarizar las ventanas de la casa. Primero vaciamos una



Ilustración: Alejandra Avilés

«AUNQUE LOS HUMANOS SOMOS ANIMALES DE IMÁGENES Y LENGUAJE, ME GUSTA PENSAR QUE HAY COSAS A LAS QUE NO PODEMOS ACCEDER MEDIANTE LA VISTA Y EL HABLA.»


Ilustración: Alejandra Avilés

coca-cola en cualquier contenedor de spray y la íbamos rociando en el vidrio, luego, colocamos una capa de papel aluminio hasta cubrir la superficie de la ventana. La coca-cola funcionaba como pegamento y el lado más brillante del aluminio daba al exterior para reflejar el sol, expulsarlo. Al aislar la luz, la casa estaba más fresca. Un método muy efectivo pero impreciso. Si no lo hacíamos con cuidado, al frágil papel de aluminio se le quedaban unas grietas por las cuales insistía entrar el sol y por esa insistencia de la luz se podían ver las partículas de polvo en el aire seco. Por eso mi recuerdo del interior de la casa donde crecí es de penumbra. Cuando por fin salía de mi casa se me quemaban los ojos, cosa que no me ha vuelto a pasar con tanta intensidad en otros lugares donde he vivido. Desde entonces entiendo que no todos los soles encandilan igual.

«Φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ», «La naturaleza ama esconderse», lo dijo Heráclito hace más de dos mil años. Con esta frase, el pensador griego personificó a la naturaleza, y aunque es considerado uno de los primeros filósofos físicos, la sentencia tiene un elemento que va en contra del conocimiento científico que observa, mide y clasifica todo exhaustivamente. Al decir esto, Heráclito le otorgó un lugar de subjetividad al comportamiento de lo físico, y es precisamente la utilización del verbo -amar- lo que más inquieta; y la palabra, hay que agregar, que más ha complicado consensuar una traducción precisa. La frase ha sido retomada por la física cuántica e inevitablemente nos lleva a pensar en el concepto del inconsciente en el psicoanálisis; sin embargo, *la naturaleza ama esconderse* me llevó a un lugar distinto.

Pensé inmediatamente en los insectos rastreros que buscan esconderse. Por eso si se llega a descubrir un alacrán, una araña o un ciempiés en la casa, este será siempre un encuentro violento por el hecho de transgredir el ocultamiento del animal. Ahí es cuando se hacen visibles las formas más aberrantes: una multiplicidad de ojos y extremidades que rodean un cuerpo invertebrado y aterrante.

Aunque los humanos somos animales de imágenes y lenguaje, me gusta pensar que hay cosas a las que no podemos acceder mediante la vista y el habla. Por eso cuando hurgamos en la grieta del alacranero, nos encontraremos con un universo sensorial opuesto a lo que nos conforma. El alacranero es un lugar oscuro y mudo, sabemos que está ahí, siendo habitado, pero preferimos no agitarlo, no descubrirlo.

---

1 Las especies con las que se puede llegar a interactuar en los espacios domésticos -sobre todo en el verano- son los alacranes, la viuda negra, la araña lobo, la araña de cueva, el ciempiés, la tarántula y el matavenados.

2 Sou Fujimoto, *"Futuro primitivo"*, 2008.

La soledad ruidosa de

Henry Darger

Por Noé Vázquez

«Vivía en su propio mundo», era un comentario bastante común entre los vecinos y conocidos de Henry Darger (1892-1973), quien durante muchos años trabajó como conserje de un edificio y murió en la más completa soledad en su apartamento en Chicago. No se sabe dónde nació. A los cuatro años ingresó en un orfanato para luego ser trasladado a un hospital psiquiátrico para niños de donde escaparía más tarde. Se le pierde la pista por un tiempo y volvemos a saber de él en Chicago mientras trabajaba en el Hospital Saint Joseph. Se le podía ver muy seguido en la Iglesia, nunca faltaba a ella, iba por lo menos cinco veces diarias. Darger era un hombre huraño, casi incapaz de comunicarse. Nunca respondía de forma directa sino con comentarios referentes al clima. Evadía cualquier tema que le incomodara. Era como un niño antiguo, un infante viejo en un mundo que le parecía hostil y desagradable. Recluido en sí mismo, se refugiaba en la inmovilidad, la soledad y la rutina, sumergido en las demarcaciones de su memoria. Casi como un autista, vivía en los lindes de su patología. Toda vida tiene sus rigores, sus peleas, y alguien definió a Darger como un hombre con «fatiga de combate». Su vida era casi la de un paria dividiendo su jornada entre las idas a la Iglesia, la recolección de periódicos viejos en la basura, hablando solo a dos o tres voces en su habitación donde imaginaba un sinnúmero de diálogos y en donde tramó una obra monumental: *La historia de las niñas Vivian, en lo que se conoce como los Reinos de lo Irreal, sobre la Guerra-Tormenta Glandeco-Angeliniana causada por la rebelión de los Niños Esclavos*, conocida también como *Los reinos de lo irreal*. Una novela de 15,143 páginas.

Los pocos que han tenido acceso a la obra coinciden en que se trata de un texto lleno de faltas de ortografía, bastante confuso en su trama, una sintaxis retorcida y oscura, una redacción repleta de ripios y cacofonías. Se dice que es bastante repetitiva y redundante. No se trata de una obra asimilable destinada a engrosar los mitos confortables de las masas. Su novela-monstruo es bastante singular y extraña para poder ser parte de la iconografía *pop* ñoña y correcta



estilo Disney. No está concebida para ser leída y su interpretación —casi siempre de índole psiquiátrica— resulta bastante difícil. Darger se esforzaba por entregar detalles que iban al extremo de describir la botonadura de los uniformes de sus personajes.

Los reinos de lo irreal es una fantasía ubicada en un gigantesco planeta imaginario orbitado por la Tierra en donde hay una guerra perpetua entre dos bandos antinómicos: Los glandelinianos contra los angelinianos. Buenos y malos, cristianos contra no cristianos. Y como combatientes, a los niños esclavos dirigidos por las princesas Vivians y sus generales que habitan el reino de Abbiennia en contra del ejercito contrario que no se va a tentar el corazón para esclavizarlas o partirlas en dos con un golpe de espada. Abundan los elementos *gore* —tanto en la novela como en las acuarelas que la ilustran— como los empalamientos, los descuartizamientos, las amputaciones, las crucifixiones. La obra tiene mucho de martirologio, una apología del sufrimiento infantil en nombre de una victoria militar en donde las niñas son idealizadas y se les conceden atributos de pureza y perfección, en sus descripciones se abunda sobre todo aquello que la niñez tiene de sagrado, digno y adorable. Se le podría considerar como una saga *splatterpunk* un tanto naif con temática cristiana y elementos retro que retoman la iconografía de la Guerra Civil. Tampoco son ajenos otros elementos que invocan el imaginario infantil como los dragones voladores con alas de mariposa, los seres mágicos y angelicales que cuidan de las niñas. Darger se incluye en la obra como orquestador y personaje que puede verse como héroe y traidor a un tiempo.

La marginalidad de este autor fuera del canon y casi indigente le dio forma poco a poco, y por acumulación, a un delirio a veces confuso, vertido en una obra pictórica que abarca 300 acuarelas y *collages* en donde se combinan calcas, apropiaciones, incrustaciones, dibujos; y una producción literaria de cerca de 30,000 páginas escritas. También existe un intento de autobiografía que continúa con la descripción precisa de un tornado llamado Sweetie Pie para el que utiliza 4,000 páginas. Así mismo, una bitácora gigantesca que registró de manera fanática y detallada los



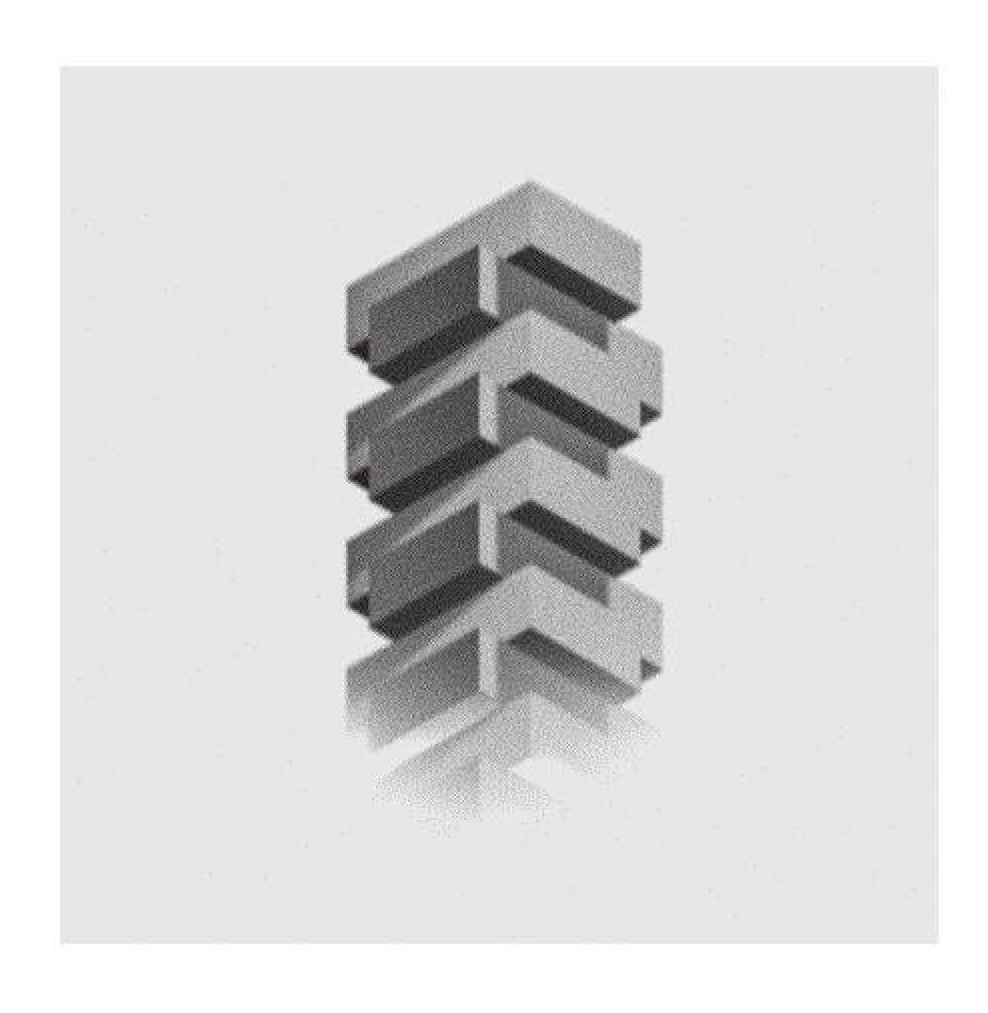
«DARGER ERA UN HOMBRE HURAÑO, CASI INCAPAZ DE COMUNICARSE. NUNCA RESPONDÍA DE FORMA DIRECTA SINO CON COMENTARIOS REFERENTES AL CLIMA. EVADÍA CUALQUIER TEMA QUE LE INCOMODARA. ERA COMO UN NIÑO ANTIGUO, UN INFANTE VIEJO EN UN MUNDO QUE LE PARECÍA HOSTIL Y DESAGRADABLE.»

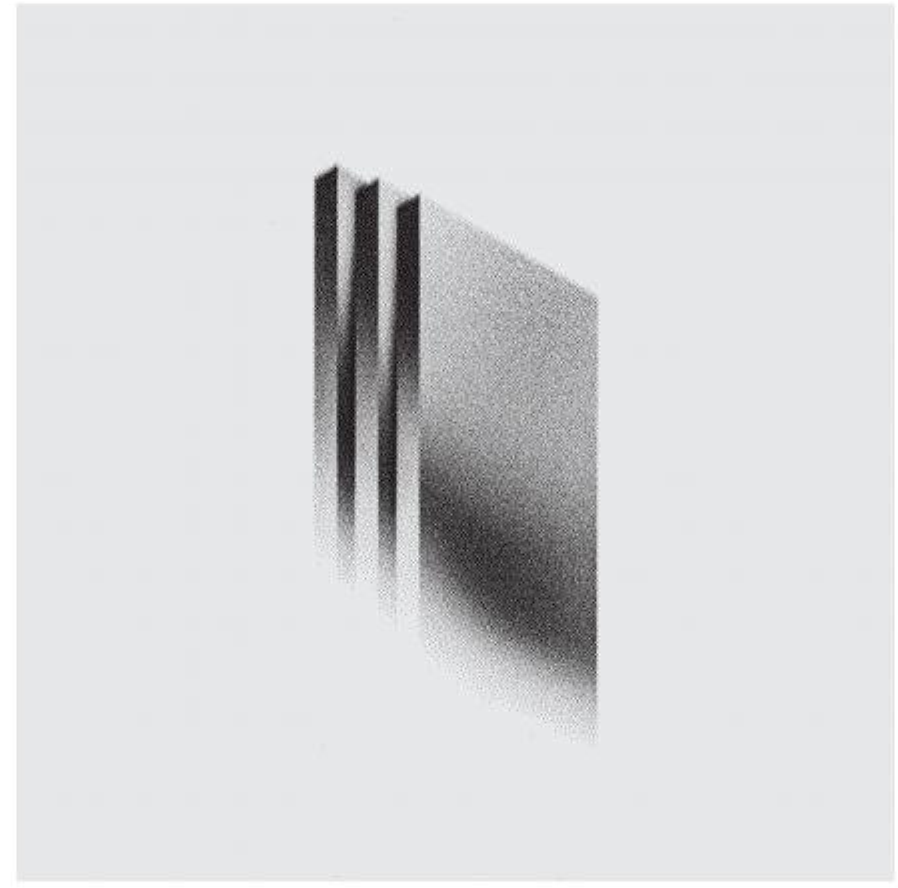
cambios climáticos de la ciudad durante diez años. Darger escribió para engendrar vida y una realidad multitudinaria para alimentar la tormenta de su soledad ruidosa. El autor aislado era un aprisionado monstruo que concibió su arte como una prótesis gigantesca, una extensión brutal de sí mismo y de su impostura. Su gigantesca novela se quedó como un delirio exuberante y automático que le consumió uno a uno sus días durante cuarenta años. El incesante tráfago de una fantasía desquiciada formaba un mismo lienzo con su realidad vivida y sus recuerdos, cerraba la distancia entre lo real y lo imaginario en la trama de una composición mastodóntica que terminó fosilizando una niñez marcada por el sufrimiento y el maltrato, y acaparando sus obsesiones religiosas mezcladas con fantasías militares. Concibo a Darger como uno de esos monjes copistas medievales con vocación de santos que se imponían la escritura como una forma de expiación, de castigo, un loco de Dios compulsivo que idealizaba la inocencia. Hay en sus textos mucho de auto ficción, de blasfematorio y de autoflagelación. *Los reinos de lo irreal* forma una catedral enloquecida y delirante que a medida que era escrita ganaba en detalle y en complejidad y que incluso en la actualidad nos sigue intrigando. Fue un acto de sublevación en medio de la marginalidad. Henry Darger murió casi ciego e incapaz de subir las escaleras de su apartamento. Su legado fue rescatado para la posteridad por sus caseros Nathan y Kiyoko Lerner.

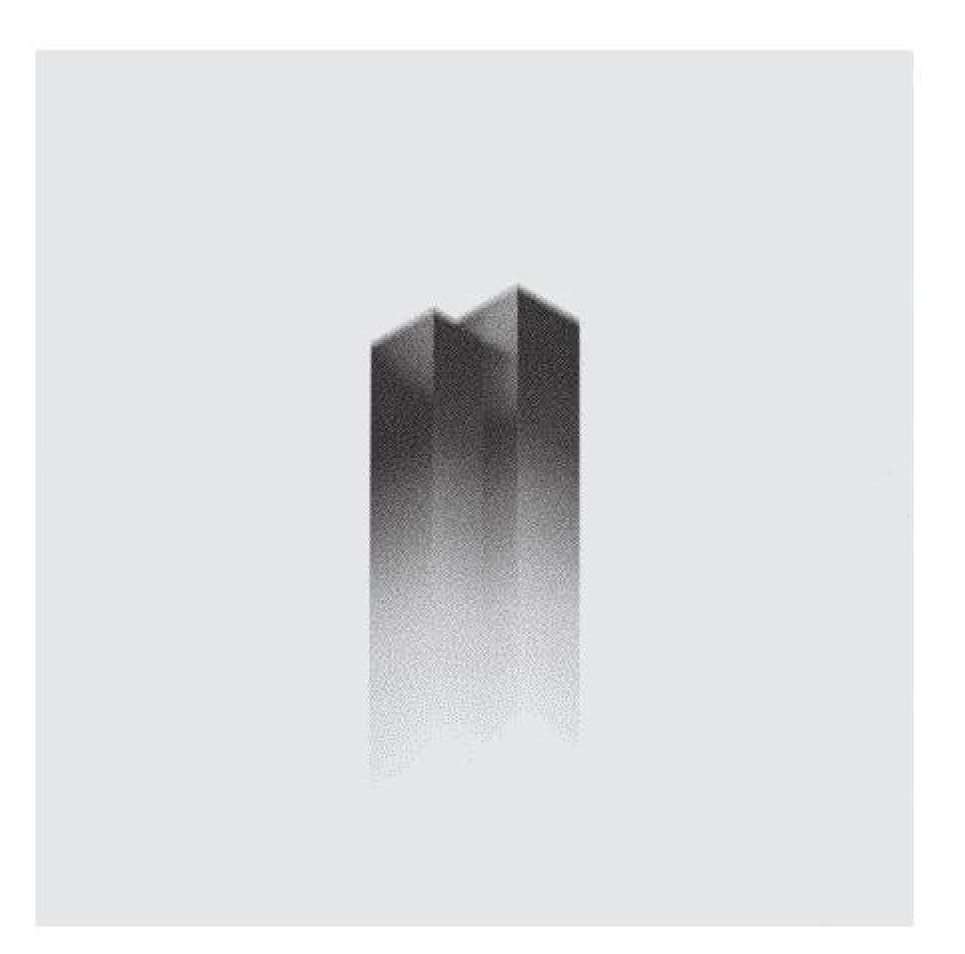
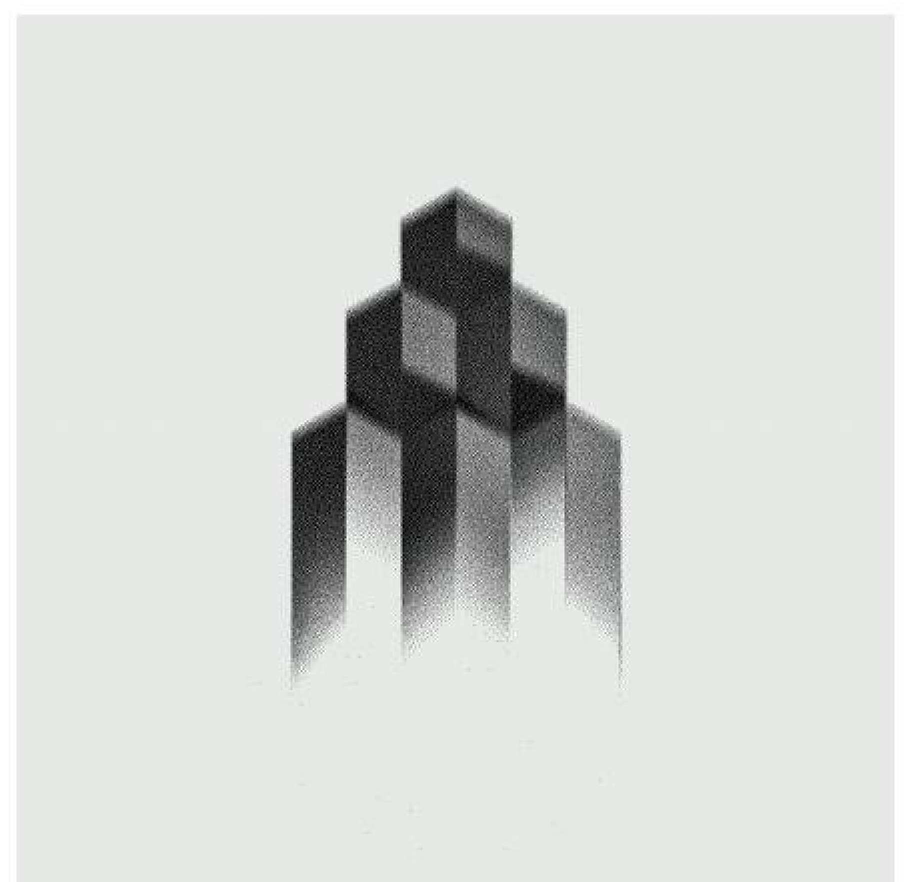
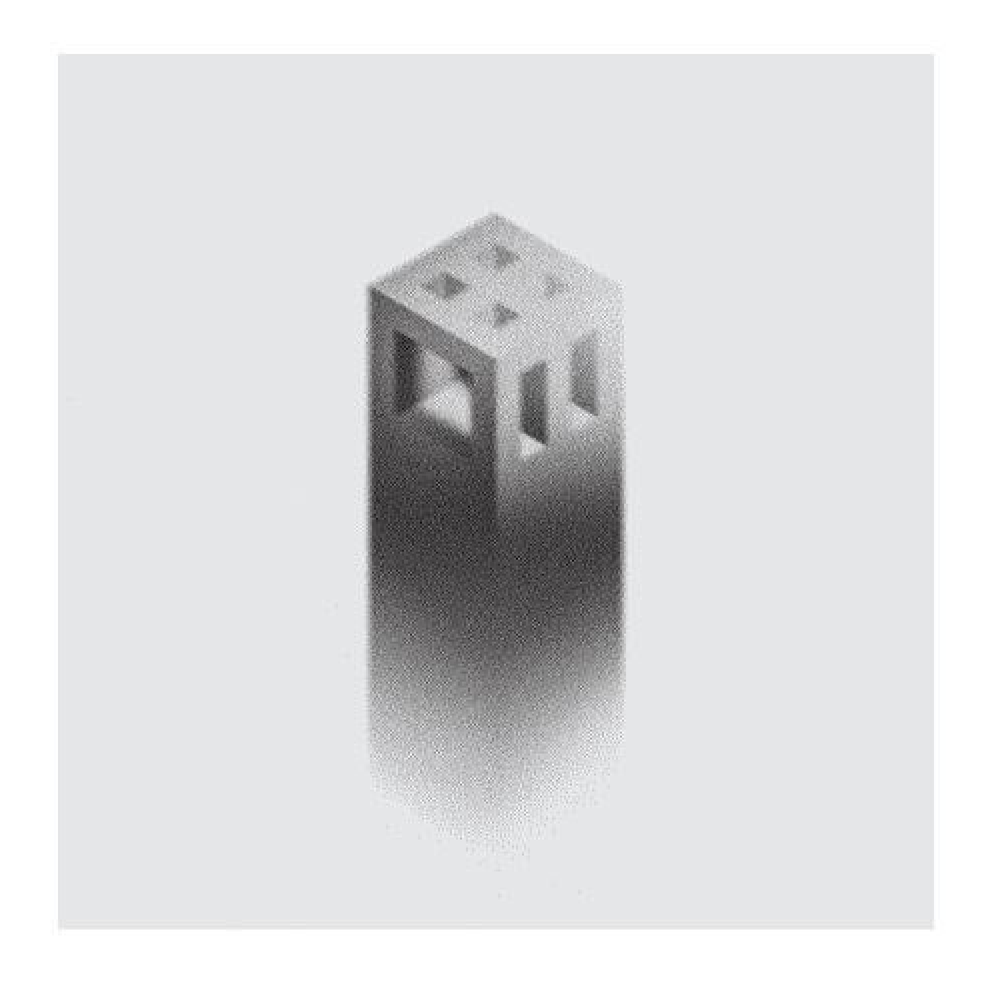
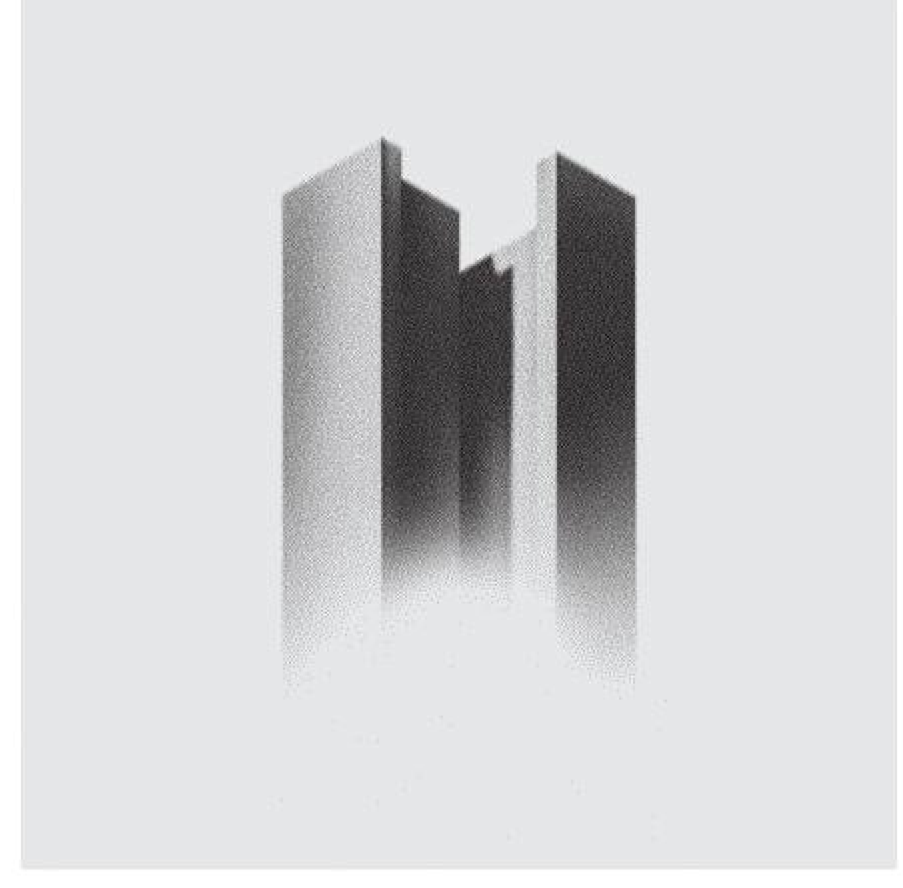
Cuerpos ansiosos

Por Luis Mercado

UN ORDEN MONÓTONO, IMPRECISO E INVARIABLE PERMEA LOS VOLÚMENES FANTASMAS. TODO LO QUE NO PUEDE MOVERSE PERMANECERÁ EN EL LUGAR DESIGNADO. TODO LO QUE SE MUEVE NO PUEDE HACER OTRA COSA MÁS QUE TEMBLAR.





Si James Joyce hubiera nacido en Ecuador*

Por Imanol Caneyada

Siempre he tenido esta indemostrable idea de que si los integrantes de Soda Stereo hubieran nacido en Brighton o Seattle, "La ciudad de la furia" sería un clásico que se escucharía en todos los elevadores y los consultorios médicos y los centros comerciales del mundo.

Los siglos XIX, XX y XXI han sido y son de los anglosajones, ellos inventaron y luego transformaron en modo de vida la revolución industrial. Primero nos vendieron sus sistemas de producción, luego su música, su arte, su literatura, su gastronomía, la forma de vestir, de pensar, de amar, de coger.

Antes se llamaba imperialismo, ahora, globalización. A Marx lo mataron junto con la historia para que la libertad se convirtiera en la capacidad de elegir entre una u otra marca comercial en un supermercado (o en la red).

Digo yo que si un artista visual iraquí le hubiera pintado una nariz roja a una foto de Saddam Hussein, ni a putazos la habría podido vender en millones de libras, como sí vendió Damien Hirst la foto de Stalin con su correspondiente nariz roja.

Pablo Palacio no tuvo la fortuna de pertenecer al boom ni pudo viajar a Barcelona para que Seix Barral diera a conocer su obra al mundo, en un momento en que en el mundo hacían falta rostros y letras nuevas. El boom, lo han dicho muchos, fue un fenómeno comercial.

Pablo Palacio nació en Loja, Ecuador, en 1906, y en medio de un panorama literario costumbrista e indigenista, se le ocurrió construir una brevísima obra compuesta por tres novelas cortas y un puñado de cuentos reunidos en *Un hombre muerto a puntapiés*, en la que demostró que la vanguardia no era un monopolio europeo, como lo hizo Huidobro en Chile, me parece.

A diferencia de los ultrarreconocidos escritores del boom, que incorporaron las nuevas técnicas narrativas a su original y singular visión una vez descubiertas por la generación perdida, Pablo Palacio creó su propia vanguardia, a pesar de agonizar en una isla rodeada de un mar de estupidez nacionalista, mediocridad y realismo social hasta el vómito.

Vida del ahorcado es una novela absolutamente sorprendente para su tiempo; en México ha circulado poco, y si lo ha hecho ha sido muy recientemente, en gran medida porque la obra de Palacio ha protagonizado una revalorización en nuestros círculos más sesudos y becados.

Distorsión de la realidad, monólogo interior, flujo de la conciencia, trasloque, cajas chinas, vasos comunicantes, qué sé yo; en esta breve novela el ecuatoriano esboza ya todo lo que después va a convertirse en ruptura y transformación.

Pablo Palacio no tuvo la fortuna de pertenecer al boom porque murió en 1947, encerrado en un manicomio de Guayaquil, con 40 años de edad, repudiado por sus colegas ecuatorianos, quienes, además, crearon la leyenda de que su obra la escribió bajo el influjo de su enfermedad mental, como si ello fuera cosa deplorable. Lo peor del caso, no es cierto.

Va un fragmento asombroso (la novela la escribió a principios de los 30 del siglo XX):

No, no pases por encima de mí. No me toques. ¿Qué derecho tienes para tocarme? Mi piel es mía. Somos extraños el uno al otro y de repente estás tú aquí, atisbándome, violando mi intimidad, turbándome.

Tus ojos los tengo en todas partes. Sobre mis espaldas, sobre mis manos, sobre mis cabellos, en mi pensamiento. ¿Qué quieres aquí? Ya sabes todo lo mío; conoces mis calzoncillos, Ana.

[...] Sí, yo te amo, Ana. Yo te amo entrañablemente; pero no encuentro comodidad en este cubo; es muy estrecho de mi lado y muy ancho del otro, y también es demasiado ancho de mi lado y demasiado estrecho del otro, y está sucio, oscuro, podrido. ¡PO-DRII-DOO!

Si James Joyce hubiera nacido en Ecuador, estaría escribiendo este artículo sobre el autor de *Retrato del artista adolescente* y *Ulises* sería una joya por descubrir.

Pablo Palacio nació pronto y mal. En Ecuador, hay que joderse.

*Texto rescatado de *Pez Banana* #3. Los artículos se pueden volver a lustrar, como los zapatos.



Escribir de oído

Por Antonio Jiménez Morato

Un buen poeta interrumpe en medio de la conversación para informar a su interlocutor que, de modo premeditado o no, ha soltado un endecasílabo, o un octosílabo, acaso un alejandrino, perfecto. Los poetas, esos extraños escritores que atienden al sonido y no sencillamente combaten con la lengua, tienen una relación personal con la música. Saben ver, por así decirlo, la pauta rítmica, la respiración, que a veces se diluye en el habla hasta pasar totalmente desapercibida. Los poetas, aún, se aferran a la oralidad, a la cadencia hablada. Los poetas hacen música con las palabras. Es un cliché, sí, pero no por ello deja de ser cierto. A veces los poetas se visten con la piel de los narradores, pero no dejan de ser poetas. Por ejemplo, es el caso de Saer. Cualquiera que haya leído a Saer sabe que no se trata sólo de contar una historia, ni de plasmar en demoradas descripciones que parecen dilatar la experiencia y tornarla trascendente lo que persigue. No, en los textos donde llegó más lejos (*La mayor*, *Nadie nada nunca*), sentimos el latido de un poeta, la cadencia del habla, la voluntad de transcribir, de transportar, de transmutar la palabra en escritura.

No es eso lo que pretendía Néstor Sánchez. A Sánchez le vino mal (bien a efectos de carrera literaria, pero mal porque generó ciertos malentendidos) que se lo relacionase siempre con Cortázar. Incluso los que han creído ver en el Sánchez enloquecido, vagabundeando por las ciudades norteamericanas, una suerte de réplica del Oliveira de *Rayuela*. Resulta evidente cuando uno transita por *Nosotros dos* lo que le fascinaba a Cortázar de la escritura de Sánchez: que era jazz. No era ritmo, o no sólo, era algo más, era locura y desenfreno, era la vocación liberada, tonal, improvisación mil veces ensayada, del mejor jazz. Todos saben que el jazz tiene ritmo, pero está difuminado. Todos saben que el jazz juega con melodías, pero las descoyunta y recompone. Todos saben que el jazz juega con las armonías de modo libre y asociativo, pero siempre uno puede entender las ligazones que permiten que cuando uno escucha un ensemble jazzístico tengamos la sensación de estar escuchando una canción y no una superposición de instrumentos que tocan simultáneamente. Hay gente que sí tiene esa sensación, obvio, pero esa gente no puede escuchar jazz. Ni siquiera el más clásico, los temas pertenecientes al swing, al *cool*, nada. El jazz puede parecer sencillo, pero nunca lo es. Es, pretendidamente, de modo intencionado, acaso fatal, sofisticado. Esa es la única condición del jazz. El jazz, que como es sabido nació en New Orleans del choque de los ritmos africanos con las melodías de la música occidental, fue y será, siempre, sofisticado. No puede no serlo. Y eso mismo sucede con la escritura de Néstor Sánchez, el negro que publicó *Nosotros dos* en 1966, *Siberia blues* en 1967, *El amhor, los orsinis y la muerte* en 1969 y *Cómico de la lengua* en 1973. Cito así, de carrerilla, la bibliografía de Sánchez porque sólo leyendo la



secuencia, entendiéndola causalmente, melódicamente (en la melodía el orden de los factores altera el producto), puede comprenderse su desaparición. Porque sí, Sánchez desapareció durante quince años para emitir, como en el poema de Elliot, un suspiro, antes de un nuevo silencio, ya absoluto, en que se envolvió hasta su muerte y del que sólo ahora, en la necrófila y devota distancia, lo van sacando sus feligreses, convencidos de que a Sánchez hay que leerlo. Cuando, en realidad, hay que escucharlo.

Como Osvaldo Baigorria, que le dedicó una *quest* personal y desviada donde se desdibuja Sánchez como objetivo para que el propio Baigorria y su búsqueda de su vocación como escritor ocupe el centro del libro (y así *Sobre Sánchez* es más un libro sobre Baigorria y su aproximación a Sánchez que sobre Sánchez mismo, hasta el punto de que acaso el libro se hubiera podido terminar llamando «Nosotros yo», un título tan válido como el descartado «The Néstor Sánchez Experience», que se deja notar mucho en la estructura del libro; un libro, por cierto, publicado en Argentina por Mansalva en compañía de la recuperación de la seminal *Nosotros dos*, lo que enfatiza el gesto más reivindicativo de la figura de Sánchez, y más tarde en España por Varasek, dentro de una colección donde queda más inequívoca la vocación del texto de ser bitácora de una vivencia espiritual de Baigorria frente a la parte biográfica o crítica sobre Sánchez), pero donde se acierta de pleno al decir que la desaparición de Sánchez estaba ya anunciada en sus mismos textos. No porque preludiaran su viaje a la locura, sino porque presagiaban su ruptura con la narrativa, con el libro, enfrascado ya en una escritura intransitiva donde lo único que no había desaparecido era la fe en que al escribir algo sucede. Algo se avecina, se precipita, se intuye. Una poética del evento, del milagro, que tras *Cómico de la lengua* parecía ya clausurada, inaccesible, postergada. Su desaparición, su silencio, roto ya apenas por la edición en 1988 de *La condición efímera*, un libro que, siendo muy suyo, no lo parece, tiene mucho que ver con eso. La escritura parece haberse disuelto, no hay motivo para poner palabra tras palabra. Es, de hecho, un libro demasiado *literario* es, pudiera decirse incluso, literatura. Algo que no eran sus cuatro primeros libros, que parecían estar concebidos más para ser escuchados que leídos. Ahí acierta, también, Baigorria (acierta en tantas cosas, no se equivoquen, el libro de Baigorria es muy bueno, sobre todo al desplazar el libro

hacia él y evitar el peligro de entender qué sucedió en los años en que Sánchez vagó, silencioso o silenciado, por el mundo, sin publicar, sin dejarse ver, sublimado el escritor en otra cosa que ninguno conocemos) al relacionar la escritura de Sánchez con el jazz. No escribe, frasea, no narra, alude, no cuenta, compone. Sánchez es un músico de jazz que escogió como instrumento la lengua. O que instrumentalizó la lengua en lugar de ser instrumento de ella. Sólo de ese modo puede comprenderse su periplo desde las aguas del jazz modal de *Nosotros dos* al free jazz desencajado y meramente sugerido de *Cómico de la lengua*. Pero, lejos de la escritura barroca de coetáneos como Sarduy o Arenas, Sánchez es engañosamente sencillo. Uno puede perfectamente entender sus palabras, sus frases, sus construcciones, sus sentidos. Lo que parece no vislumbrarse bien de la escritura de Sánchez es por qué no termina de construir sentido. Son canciones, claro, sin melodía pero canciones, son temas musicales desarrollados, son operetas sin causalidad, son lieders donde el lirismo está enmascarado pero no deja de latir. Sánchez escapa, huye, en una fuga (no barroca) de la exigencia de sentido que, a la postre, se le exige a la narrativa. Sánchez es un compositor, improvisador con el tema perfectamente memorizado, virtuoso no de un solo instrumento sino de toda la orquesta. Toda una orquesta que él toca a la vez. Sánchez no pretende que el lector recuerde sus tramas, se encariñe con sus personajes o siga pasando páginas tras página acuciado por el suspense. Sánchez quiere que lo escuchen, entrega una partitura para ser interpretada por el lector, y sólo de ese modo puede uno exprimir todo lo que su escritura alberga. Sánchez es, solo accidentalmente y de modo muy epidérmico, escritor. Tanto se ha insistido en eso, tanto se ha repetido por parte de todos los que se deleitan con sus libros, esos que se sumergen en la sonata de amor que es *Nosotros dos*, en el impromptu de *Cómico de la lengua*, en la condición afrodescendiente de Sánchez… Tanto se ha insistido en el rumor y la melodía de sus libros que se ha olvidado la principal arma que tiene un músico.



Los músicos, como las sirenas de Kafka, saben que es con su canto con lo que atraen a los marineros a su perdición, pero son plenamente conscientes de que su verdadero poder radica en su silencio. Por eso debiera entenderse ese silencio de Sánchez como la más osada, la más poderosa de todas sus decisiones como compositor. Tras sus cuatro sinfonías llegó el momento del silencio. Eso fueron sus años perdidos, los que sólo podemos conjeturar y, acaso, musicalizar desde fuera con los tintes de la más lacrimógena y efectista banda sonora. Pero Sánchez no compuso esas convencionales piezas destinadas a magnificar su gesto, a hacerlo comprensible, a dotarlo de un sentido asumible para esta sociedad que quiere entender hasta el por qué de los silencios. Nada más pretencioso que pretender desentrañar el por qué un escritor deja de publicar, o incluso de escribir. Ni las experiencias traumáticas, ni las frustraciones, ni siquiera el éxito imposible de superar. Es tan vacuo y absurdo preguntarse por qué hay una cofradía de silenciosos, llenar de ruido y teorías el vacío que ellos dejan, que pasma que se haya llegado a convertir, como tema, en un cliché recurrente y haya sido bautizado



«NO ESCRIBE, FRASEA, NO NARRA, ALUDE, NO CUENTA, COMPONE. SÁNCHEZ ES UN MÚSICO DE JAZZ QUE ESCOGIÓ COMO INSTRUMENTO LA LENGUA.»

de modo, incluso, poco afortunado. Bartleby dejó de copiar, dijo que prefería no hacer actividades no relacionadas directamente con su trabajo de copista, ojo, pero no se niega a trabajar sino que establece una huelga, y por eso no abandona su puesto de trabajo. Ni siquiera cuando la empresa se muda a otras oficinas. Del mismo modo, Sánchez no dejó de componer su escritura, de trazar sus pentagramas sintácticos, lo que sucede es que hizo un uso del silencio único, hiperbólico, mayúsculo. Y eso pone muy nerviosos a los lectores, a los críticos, a los otros autores. Si los cuatro minutos y treinta y tres segundos de Cage ponen tan nerviosos a los espectadores imaginen la expectativa de quince años sin libros, una breve pieza y otros quince años de silencio. Pero sólo alguien muy ingenuo pensaría que eso no es intencionado, que Néstor Sánchez, ese hombre con un troqueo por nombre, no estaba componiendo SU silencio.

Cinco creadores que aman ocultarse

Por Iván Ballesteros Rojo

Thomas Pynchon (1937). ¿Quién es este octogenario y célebre escritor estadounidense? Muchas teorías envuelven al autor de *El arcoíris de la gravedad* (1973). Una de ellas es que vive alejado de los focos desde mediados de los años 60s al lado de su esposa (agente literaria) y un hijo (que para estas alturas debe tener entre 30 y 40 años), cuando obtuvo su primer éxito con la novela *V* (1963). Otra más es que en realidad Pynchon no existe y se trata de una conjura de escritores gringos deslumbrantes, Paul Auster uno de ellos, contratados para hacer un laboratorio narrativo enloquecido y apabullante: el laboratorio Pynchon. Una contradicción del capitalismo desde donde se le vea: se trata de autor sin rostro, o por lo menos un rostro a blanco y negro con dientes de conejo y gorrito de marinero, que es venerado y candidato al nobel año con año; aun cuando no participe en el mercado. Es decir, aún cuando no legitime, con su presencia, el marca registrada que ya es su nombre. Sus obsesiones: la entropía, el ocultamiento y el misterio están presentes desde sus primeros trabajos. Sus ficciones son montajes enloquecidos. Entramados cuyo hilo siempre está a punto de romperse. *La subaste del lote 49* (1966), un libro de culto, y *Mason & Dixon* (1997), quizá su obra maestra, dan cuenta de ello.

Fernando Pessoa (1888). Discreto, elegante, múltiple. Así era el que muchos reconocen como un el gran maestro de la modernidad. Se dedicaba al comercio, la publicidad y a dar paseos. Por la noche, escribía la poesía de otros. Cuatro de su heterónimos más conocidos son: Alberto Caeiro: el campesino, reflexivo y básico. El que sostenía que "hay suficiente metafísica en no pensar en nada". Álvaro Campos: al que muchos identifican como más cercano a la voz de Pessoa. Para él, sentir (se) es la principal misión que debería tener el ser humano. Es el autor de uno de los poemas más hermosos que se hayan escrito: 'Tabaquería'. Ricardo Reis: la voz más comprometida, desde el punto de vista ideológico y político, con las causas del ser humano moderno. Resulta interesantísimo revisar cómo José Saramago reúne a Pessoa y Reis en su novela *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Bernardo Soares: el heterónimo que retrató Lisboa como una ciudad para sentir *Saudade*. Para caminar la vida, como refería Pessoa que concebía su propia existencia, en un día de lluvia lenta. Todo en ese libro maravilloso: *El libro del desasosiego* (1984 en España). Para el portugués, la vida no era importante vivirla, sino escribirla. Estaba consciente de su genio y que sus textos perdurarían en el tiempo. Parte de esa conciencia trascendental la podemos encontrar tanto en sus voces como en sus propios trabajos. Es decir, los firmados por él. Aunque en vida tuvo cierto reconocimiento, la relevancia que cobraría después de su muerte lo proyectaron como un emblema de la literatura mundial. Un iniciado, era aficionado al ocultismo; además de un caballero templario que mantenía correspondencia con el satanista y mago británico Aleister Crowley (1875). Pessoa diluyó su propia existencia. La destiló en sus textos y en sus voces, dejándonos un testimonio apabullante sobre lo que significa ser-humano.



Bas Jan Ader (1942). Melancolía, éste sería para mí el elemento principal de la breve carrera artística del holandés. En uno de sus videos, soporte que más utilizaba; además de la foto y el performance, titulado *Too sad to tell you* (1971), observamos un rostro que no puede comunicarse, donde el llanto dice más, dice todo. Ese rostro es el del mismo Jan Ader. Se cree que murió cerca de Irlanda, a la deriva, en 1975, después de realizar su última "pieza": *En busca de un milagro*; la cual consistía en embarcarse en un pequeño velero y atravesar el océano. Hay un video que nos remonta al momento donde zarpa de Cape Code, Massachusetts. Durante tres semanas, Bas mantuvo comunicación desde una radio, después dejó de recibirse su señal. Su cuerpo nunca fue localizado, lo que abre su muerte a múltiples conjeturas: una de ellas, alimentada por algunos de sus alumnos, es que su última pieza en realidad se trató de un montaje para hacer poético un suicidio. Otras voces sostienen que Ader consiguió su cometido y fundió el arte con su propia vida, al desaparecer y quedar al margen de todo lo humano. Su trabajo cobró relevancia hasta la siguiente camada de artistas posterior a su desaparición. Ader estaría vivo en algún lugar del mundo. Tal vez su obra siga en proceso. (Para más, ver *Pez Banana* #1)



Ana Mendieta (La Habana, 1948). No se trató de una artista retraída y misteriosa. Todo lo contrario: Mendieta era dramática, ruidosa, impactante. No buscaba crear desde un cuasi anonimato. Su lugar de enunciación siempre fue donde pudieran verla, donde estuviera expuesta. Es parte de este Rank de creadores elusivos porque ella cambió la fórmula: aunque no se ocultaba, hacía que el público ingresara en las tinieblas. Es decir, que entrara en sí mismo. Sus piezas se engendraban con la naturaleza. Su figura quedaba como registro en el lodo, la arena y las flores. Una pionera de la representación feminista en el arte. Sus performances eran sangrientos y algunos los catalogaron como vulgares. Eran pura dinamita que buscaban evidenciar lo que está dentro de la cueva: las relaciones de poder, de muerte. El atroz diálogo que muchas veces mantenemos con el otro. Marcada por una infancia en la que el gobierno estadounidense separó a cientos de niños cubanos de sus padres y por su color de piel, más mulato que de negro, Mendieta elaboró una serie de trabajos que se resuelven en el escándalo. En ese momento que está después de que se saca a la luz todo aquello que mantenemos oculto. Su muerte sigue teniendo un velo de tragedia y misterio. Su marido, el escultor Carl Andre, fue acusado por lanzarla del piso 34 de su apartamento en Greenwich Village. Sin embargo, fue exonerado de los cargos por falta de pruebas. Su obra cobró relevancia, como suele ocurrir con los visionarios, hasta después de su muerte.



Robert Walser (Suiza, 1878). ¿Quién iba a pensar que ese pequeño botones de 14 años iba a convertirse en uno de los escritores más interesantes del siglo XX? Una influencia directa del que pensamos es el más grande: Franz Kafka (quizá, el más célebre y obvio de los escritores escurridizos). Un personaje que a la fecha sigue manteniendo un hálito de enigma. Walser estudió para mayordomo aun cuando su deseo era convertirse en comediante. Su escritura, como suele ocurrirle a los grafómanos, era una enfermedad. El registro de este brillante delirio se puede atestiguar en los microgramas, que tardaron 15 años en descifrarse:.no pasan de los dos mm de altura, que dejó escritos en sus blocs de notas. Viajero empedernido, sostenía que "una maleta es toda tu casa en este mundo". En vida publicó 15 títulos; los cuales, como era de esperarse, pasaron desapercibidos. Los genios contemporáneos tienen a su alrededor toda una maquinaria que Walser, y cualquiera de esta lista, hubieran detestado. Pero seguro hay algún(a) obsesivo que dinamitará, para otras generaciones, la manera de concebir el arte. Que observará, desde su enfermiza obsesión, otros ángulos de lo que para nosotros, simples mortales, ha estado velado. *Jakob von Gunten* (1909) es su obra más conocida. Se trata de un monólogo interior de su joven protagonista. Los temas he intereses de Jakob no sólo resumen los temas de toda la obra de Walser, sino de su misma personalidad: el derecho que tenemos todos los seres humanos a observar, con detenimiento y profundidad, el vacío imperante a nuestro alrededor. La necesidad que, tarde que temprano, alimentamos con ganas de desaparecer. El final del último paseo de Robert Walser, la navidad del 1956, ha quedado para la posteridad con esa dramática fotografía de su cuerpo tendido sobre la nieve. Con su sombrero escapando de la escena.

Colaboradores



Imanol Caneyada (San Sebastián, 1968). Narrador. Ha publicado las novelas *Tardarás un rato en morir* (2013), *Espectáculo para avestruces* (2012), *Las paredes desnudas* (2014), *Hotel de arraigo* (2015), *La fiesta de los niños desnudos* (2017) y *49 cruces blancas* (2018).



Antonio Jiménez Morato (Madrid, 1976). Narrador, crítico y traductor. Ha publicado las novelas *Cuco* (2012) y *Lima y Limón* (2014).



Alejandra Avilés (Cajeme, 1989). Artista visual. Trabajo suyo ha sido expuesto en Ciudad de México, Guadalajara y Barcelona. alejandraaviles.com



Iván Ballesteros Rojo (Hermosillo, 1979). Narrador y editor. Ha publicado *Monstruario* (2007), *Bungalow* (2012) y *Plaga Serena* (2016).



Noé Vázquez (Puebla, 1973). Es escritor y crítico. Su columna en pezbanana.net es Cuaderno Navaja.





Carlos Véliz (Hermosillo, 1989). Escritor y crítico especialista en música y cine.



Luis Mercado (Ciudad de México, 1983). Artista visual. Trabajo suyo ha sido exhibido en múltiples ciudades de México, Sudamérica y Europa. luismercado.org

